

ジンメルにおける芸術と生

大 塚 晴 郎

要 旨

社会学者、哲学者であるジンメルは、芸術ならびに芸術的行為の諸問題について深い関心を示してきた。ただ彼の芸術に関する研究は〈生〉との関連に重点が置かれ、従来の研究の枠組からすれば非社会科学的性格が強いものである。そこでは芸術および人間に対する全体的・統一的視点、流動的・連続的視点などが強調され、現行の科学的方法に対する鋭い批判が見られる。それはまた芸術社会学への多くのメッセージでもある。ここではまずジンメルの主張するところは何か、何故彼がこうした立場を取ったのか、そこにどのような問題があるのか、その問題解決には、従来の社会学の枠組の範囲をどう乗り越えるかの課題が伺える。21世紀を直前にしてこの分野での研究には残された宿題が多い。改めてジンメルの研究から学ぶことにしたい。

キーワード：芸術 人間 生 科学的接近

はじめに

21世紀を直前にして今日までの社会学に関する学問的総括のなかで、改めて幾人かの研究者の名がクローズアップされてきている。その中の一人としてG・ジンメルがある。

たしかに彼はあまりにも広汎な思想・学問体系を有しているために、その全体像を捉えることが至難である。現在の社会学の視点のみで、彼の思想・学問の評価を行うことは当を得ていないということでもある。事実彼は一八五八年に生まれ、一九一八年シュトラースブルグで没するまでの長い講壇生活の間に、哲学、倫理学、芸術学、宗教哲学、政治学、心理学、社会学など極めて広範な研究活動をしている。その彼の多彩な研究活動をどのように捉えるかということが、彼の研究評価にも影響してくるのである。

神戸大学 廳 茂氏は「H11年度 日本社会史学会」の研究発表において「ジンメルと20世紀社会学」と題し、ジンメルの思想体系の見取り図を描き、その中で下記の三つの極を指摘されている。即ち（１）反ないし非社会科学的な美学主義的な傾向、（２）倫理的個人関心にもとづく現実主義的「社会関心」、（３）個別科学としての専門的「社会学関心」である。従来社会学の研究者は自己の研究の領域から、当初この（３）の「社会学関心」を自明の与件として絶対的なものとしてきた。やがて1950年以降、とくに70年以降社会学の研究者達が自己の研究領域を弾力的に捉えるようになり、その結果ジンメルの場合も（３）をベースとして捉え、（１）、（２）をも含め相対的に解釈するようになったと考えられる。社会学の研究者は当初ジンメルを形式社会学者として評価し、個別科学としての社会学の定礎者という像を形成したが、徐々にジンメルの思想全体の理解が深まった結果その評価も変化してきたと言える。このことは社会学の研究者の関心が、（３）を基調としながらも、前述の（１）、（２）にまで拡大してきたことをさすのである。

廳氏はこうしたジンメルに対する視線の拡大は（a）ジンメルの社会学概念のそのものへの理解拡大と、（b）ジンメルが取り扱った個別的テーマのより深い考察の結果という二つのレベルがあるとしている。（a）についてはジンメルの文化論への関心が、その美学主義的解釈を通じて大きく拡大したことになり、（b）についての個別的テーマの中に今日まで継承されている重要な問題があるとして、自他の相互作用の構築的側面や、文化論のテーマを掲げられている。確かにジンメルのエッセイには一つ一つは比較的短いが、内容的には極めて充実したものが数多く存在する。とくに20世紀が残した多くの課題のなかに、既にジンメルが予感していた市民社会の退廃的部分や、現代文化に対する懐疑の問題など、多くの参考にすべき論述があることが徐々に理解されるようになってきている。それだけに、今後の社会学、あるいは周辺領域の研究分野において、ジンメルに関する思想体系とその個別領域におけるより深い研究、さらにその後の包括的な研究による体系化が進められることになると予想される。

以上（１）～（３）の総合的な研究、しかもジンメル及び、その後継者をも含めた全体的な研究が今後期待される中で、本論では極めて限定的な範囲にな

るが、芸術社会学の視点からジンメルその人に焦点をしばり論及することにした。つまり上述の(1)反ないし非社会科学的な美学主義的傾向の極に対して、(3)を意識しながら主として芸術社会学の視点から接近することにした。そのことは一方において社会学者の顔も持つジンメルをしてなお主張させる美学、芸術学における反ないし非社会科学的傾向とは一体どのような性質のものであるのか、他方においてジンメルの所論において非言語的な領域、非論理的とされる感情的あるいは感性的な生成／体験についてどのように分析されているか、それは今後芸術社会学がこの分野に接近する際に果たして参考になりうるのかを探ることになる。

〔1〕芸術作品の独立性

ここではまずジンメルが芸術をどのように捉えていたかということが、問題になる。彼の芸術に関する関心は、比較的早期からといわれ、既にベルリン大学在学中から美術史に没頭していたと云われている。またジンメルには数多くの芸術哲学的所論やレンブラントなどの芸術家論がある。そこでこうした所論の中から彼の芸術に関する考えを整理することにした。

彼は「芸術作品の合法則性」という論文のなかで、人間と芸術との関係について大要次のようなことを記している¹⁾。即ち人間の存在基盤は余りにも脆弱であり、内面的にも余りにも矛盾に満ちている。そのため何か抛りどころなしには生きていけない。それを人間に指し示してくれるのは、二重の意味での法則である。即ち現実のあり方を規定するために、一方には自然の法則性があり、他方にはその経過に対立する規範の法則性がある。一方の法則は現実的必然性を、他方は理想的必然性を意味する。芸術作品は自然の力の一つの産物と考えれば現実の自然法則性に従っている。しかし芸術作品に触れて我々が独特の感情に添うものは、自然法則性と同じではない。別の理想的必然性もまた、徐々にではあるが今述べた独特の感情を汲みつくす。理想的必然性には、理念としての、つまり芸術家の内面に立ち上るヴィジョンのごときものが含まれているし、また作品の価値や欠点を計り、作品が直接それによって律せられる規範のごときものが考えられる。この規範に照らして作品の批評を行うのである。こ

の際芸術作品の注目すべき本質が明かになる。芸術作品以外の精神的形成物には、何らかの意味で実現せらるべきものが外から普遍的なものとして近づくが、芸術作品の場合は自己自身で問題を作りだし、その問題を自己自身に投げ付け、しかも芸術作品が完成した時点において初めてその芸術作品からのみその問題を聞くことができるのである。芸術作品の持っている問題は、その芸術作品それ自体の成長とともに形を整えてくるのである。芸術家の内部に展開されていく創造過程は、ひたすらにそのヴィジョンの明確化、定着化を目指して進められる。しかも芸術作品がすでに出来上がったものとして現存するやいなや、作品の問題は作品自身の中からのみ取り出しうることであり、その時作品の問題は芸術としての作品の本来の意味にたどり着くことができるのである。

このことはちょうど神の概念の中に神は存在せざるをえないという必然性が既に含まれているように、芸術作品それ自体の概念の中にもそれに似た概念が含まれている。芸術作品の現実存在は勿論自然法則のもとにあるが、特殊存在としての芸術作品はただ自己自身にのみ依存し、自己が提起した問題にのみ依存するという感じであり、その問題は芸術作品それ自体の中から現れて出てくるのである。従って芸術作品は一旦それが成立すると、まさにそのような芸術作品でなければならないという必然性が既に含まれていることになる。

こうした芸術作品の本質は、とくに近代社会の分業化の進展にともなって、一層その特性を明確にすることになる。つまり社会の分業化、組織化、さらに官僚制化の進展は、個人をして部分的、限定的な仕事に従事させ、その結果労働者の魂のこもった「一人の人間の作品」という完結的な形での生産の成果が期待できない状況を生み出してきた。日常の労働の中に個人は自己充実を見だし得ず、入魂的な本質を失う結果が生じた。こうした中で芸術作品のみは完全に分業を拒否している。その意味で「芸術作品」は人間のあらゆる作品のなかでもっとも封鎖的な統一体であり、もっとも自己満足的な全体であると言える。この場合の「封鎖性は、作品における魂の主観的な統一性が作品に表現されるということの意味する。芸術作品は単に一人の人間のみを、しかも彼の中心的な内面性よりみた完全な人間を要求する。すなわち芸術作品は、その形式が人間にとっては、主観の極めて純粋な反映と表現であることを許すことによって、右の要求に報いるのである」。その結果「全体が主観的寄与からより完全

に部分を自らに吸収し、それぞれの部分の性格が現実にはこの全体の部分としてのみ妥当し作用することが多くなればなるほど、全体はますます客観的となり、自己を生産した全ての主観を越えた生命をますます生きることになる」²⁾と考える。こうした芸術作品にとって外の現実との関係をどう考えるかであるが、当然のことながら、芸術作品がひとつの創造的行為 (Schöpfungstat) であるという単純な基礎的事実をもとにしてのみ判断されるのである。それは、一つの出来事、つまり芸術的な心の創造力から湧き出る過程であり、作品はその過程の結果や沈殿物を形づくっている。だからどんな対象も、どんな与件も芸術作品になんら直接的な関係をもつものではなく、ただ純粹に内的な源泉から湧き出る創造的な過程に対象のほうから近付いてくる意味によってのみ、現実と芸術作品の関係は成立しうるのである³⁾。この結果次元の低い芸術家の場合のみ、つまり創造的でない芸術家だけが自然観察を部分的に次々自己の作品に移し入れるのであって、真に創造的な芸術家にとっては取り上げるものすべてが内的創造的な生の養分にすぎず、その生は作品のなかで永続的な形式を獲得することになる。

従ってジンメルにとって芸術は、現実並びに主観的恣意の彼岸にあるものであり、第三のものを意味することになる。この第三のものは親しみやすい現実の形式で与えられて、それだけで独自に観察されうる内容の法則ではなく、芸術家の主観的恣意による個人の法則でもない。この両者を何らかのうちに含む第三のものである。ただ第三のものといっても、それは二つが混合されているのではなく、自律的統一体なのである。つまりそれは現実形式への拘束から解放されたいわば純粹の世界内容であり、いまやそれは、事物と創造精神との関係によって事物に課せられる独自の形式作用の中にあるのである。芸術は芸術家の主観的自然主義の衝動が、その自由が、芸術の客観的要求にしたがって是非必要のものを生み出すことによってこの独自のものに到達することができるのである⁴⁾。

以上に見られるように芸術作品はその創造過程において自由であり、しかも芸術の客観的要求に従っているという意味から必然的である。従って自己充足的であり、自己原因的である。それは現実が芸術作品の中にあると云う理由だけで、現実が芸術作品を規定することは有り得ないし、芸術作品が芸術作品と

して完結するやいなや、芸術家の主観性からも独立した存在となる。

彼が「額縁——一つの芸術論的試論」において、「芸術作品の本質は、それ自身が一つの全体であること、なんらの外界との関係を必要としないこと、みずからの糸の一つ一つを逆にその中心点へと紡ぎ戻すことが出来ることである」⁶⁾としているのは、まさにジンメルの芸術（作品）観を端的に表現したものである

〔2〕 芸術家の創造過程

前項において芸術作品の独自性について考察したが、それではこうした芸術作品はどのようにして創造されるのであろうか、本項では芸術家の創造過程を中心に以上の問題を少し詳しく考察することにしたい。

ジンメルによれば芸術家の視覚そのものが創造的になるのである。「我々は生きるために視るのであるが、芸術家は視るために生きる」のである。視覚的知覚は、直接には無限の可能性の位置から選択を意味するのである。「描くことは省くことである」という真理の前提に、今一つの真理は「視ることは省くことである」。このことは「芸術家は他の人々よりも、より多くを視る。その意味は他の人々よりも遥かに多くの材料を持たねばならない。なんとすれば芸術家は遥かに多くを省略するからである」⁶⁾。こうして成立した「視覚現象が、芸術活動を導き始める。与えられた現実を視ること——それは現実との我々の生命的交錯に規定されている——が芸術の前形式であり、芸術は、この視覚が現実との交錯から脱し、自分から創作者の生を自分の自律的リズムのうちに導いて行くときに成立する」⁷⁾ことになる。

この過程をジンメルは具体的に次のように説明する。「ひとつの石から、或る形を思い出されると、彼等は削ったり、着色したり、その他の修正によってこの類似を完全にする。これは外的に見ると類似をより正確に作り出すための漸次的継続作業にしか見えない。しかし意味の上からはこれは全く原理的転回なのである。与えられた形が心理過程の経過のうちに、例えば魚の像を導いたとする。するとこの像の方が能動的になり、自分のうちから自分にだけ内在する法則に従って目に見える一つの形態を作り出す。外的偶然的現実との連鎖に

よって一つの形の知覚を起こさせられた視覚過程は、今度は独立の指導権を自分の方に奪い取るのである⁸⁾。

以上から芸術家の創造過程が視覚から出発しながら、視覚に留まらず全生命的交錯のなかで形成され、流動的にしかも統合的な形で展開していく状況が理解できる。

それは学者、技術家などがあらかじめ問題を立て、その問題から解決へとたどっていく過程とは全く異なり、芸術家の創造過程はひたすらにヴィジョンの明確化、定着化を目指して進んでいく過程と言えるのである。それは前者の普遍から特殊へと進んでいく過程とは全く別個のものであり、後者の場合は芸術作品が、その芸術作品それ自体の成長とともに形を整えてくるものであり、問題自体も自分自身で作り出し、その問題を自分自身に投げ付け、しかも芸術作品が完成した時点において初めてその芸術作品からのみその問題を聞くことができるという性質に由来するものである。このことはC・G・ユングが「分析的心理学と文学作品との諸関係について」と題する講演の中で「創造的なものが一個の人間のなかで生いたっていくさまは、樹木が、土壌の中で、その栄養を奪いつつ育てゆくのに似ています。したがって文学作品にみられる創造過程は、人間の心のうちに植えつけられている一個の生物とみなせば良いのです」⁹⁾としているが、ジンメル自身もまた芸術的創造について旨くいい現すには「胚子とそれが育って一人前の生物になるという比喻の助けを借りなければならない」¹⁰⁾としている。

芸術家にとってモデルを凝視するということは受容と受胎の行為であるにすぎず、そして芸術家はその現象をもう一度新たに産出する。その現象はもう一度、卵核から生まれてくる生物の例えの通り、精神的形象の発展として、芸術創造の地盤の上に、芸術創造の諸範疇のもとに成長して行くのである¹¹⁾。この場合芸術は絶対に独立的な形成物であり、現実には依拠しているものではないことを強調する。

そうして彼は偉大な芸術家と凡庸な芸術家を比較して次のように言っている、即ち、前者はその内部において胚子が誕生する層が著しく深く、しかもその層がより自律的に創造的であり、後者はより浅い層から出発してその創造を始め、従ってまた念頭に浮かび上がってくる形象をいわばより直接的にその外延性に

おいて捉えてしまうのである。凡庸な芸術家は、偉大な芸術家と違って、素材の非常に大きな豊かさと力強さを必要としないのである¹²⁾。この結果凡庸な芸術家の描く作品は、スナップ写真のようでもあるし、凍りついているようにも見える。偉大な芸術家の作品は全体的な統一が存在するし、絵の中に動きが見える。絶対的に瞬間的な現象が実際に外側から模写されている場合は「矢は飛ばない」というゼノンの論証があてはまる筈である。本来運動はその論理的・物理的意味の上から時間を要求するが、われわれの絵画の観照は、映画やTVなどと異なりその論理的意味から云って、いつも時間の延長や拡がりを持たない瞬間に行われる。しかし偉大な芸術家の作品は何らかの手段によって一種の持続的運動を自己の中に集積しているような印象を与える。彼によれば「動かない線が動きとして観照されるのは、他でもない生の本質からして可能になる」¹³⁾のである。

そして彼はルネサンスの肖像画と、レンブラントの肖像画とを比較し、前者は人間の存在が、後者は人間の生成が追求され、前者は生がその時々到達した完結的な形式、従って無時間的自己充足性において観照されうる形式が追求されているのに対し、後者にあっては生そのものが追求され、過去を不断に現在に転化させながら生の流れを直接に観照させるところの瞬間において捉えられた生そのものであるとしている。従ってレンブラントの芸術は、ルネサンスの芸術よりも鑑賞に際して、鑑賞者に対して全的人間であること、知覚機能としての全的生を要求するとしている¹⁴⁾。

なお生についての概念などについては、後に詳しく述べることにしたい。

〔3〕鑑賞者の鑑賞過程

われわれは前章において、主として芸術家による芸術の生産 (die künstlerische Zeugung) について、ジンメルの見解を考察してきた。そこでは訳者高橋義孝氏が指摘されるように、ジンメルにおける Zeugung の意味は生殖、産出という意味合いを帯かねないものである。こうした意味合いをもって創造され、産出された芸術作品を鑑賞者はどのように受容するのであろうか。創造過程において見られた純粹性、持続性は、受容過程においても同様に見られる。

それは芸術作品を軸にして或る意味でその裏返しの過程とも取れる。

ジンメルによれば「まったく予期せずに一点の造形物が置かれている。ただ提示されただけで、外からのどんな批評基準も拒否しているところの作品の単純な現実を前にして——ただそのような現実からのみ、作品に対する当然の要求、つまり作品を成功作あるいは失敗作とわれわれに説明させる理想的な尺度が、われわれの心に浮かび上がってくるのである。前もって知らされ認められていたいかなる価値も、原理的にはそれを規定してはならないのである。なぜならそれまでの理想的な価値尺度と著しく矛盾していた芸術作品が、われわれをいかに心服させてきているか。このような理想的、標準的な造形物は、それを受容する精神の实在性によって芸術作品の实在性を証明されてきたのであって、一定のしるしを持ち、その作品と並置され、作品を規格化する直感によるものではない」¹⁵⁾ としている。

その意味ではその受容過程についても、具体的に分析的に述べることは困難である。「われわれがこの眼でじかに「見た」と思っているものの多くは、実は見られたのではなくて「推知」されたものにすぎないのである。精密に分析してみると、全印象の中で事実上純粹に感性的に把握されたものは次第に溶け合い固まり合って、別のやり方でわれわれが受け入れるものの中へ不断に移行する。そのために統一体として観照された事物の中に、直接に把握されたものと、間接に把握されたものを区別するというのは不自然であり首肯しかねることであるように思われる。経験の対象も、感覚素材に即して働く悟性の機能によってのみ成立するというカントの見解もすでにこの方向に属するものであろう」¹⁶⁾ としている。

ジンメルの鑑賞に関する分析は論考「レンブラント」のなかに「中間論考・われわれは芸術作品においてなにを見るか」¹⁷⁾ の1項があり、かなり詳しく記されている。

結論的にまとめるならば、一見矛盾する二つの条件が同時に満たされねばならないとして次のことを掲げている。即ち一面において芸術作品は他から何かを借りてきて補足する必要のない自足的なものとしながら、他面において画中においてわれわれが「見る」と主張するものが、芸術と別種の現実経験から得られているところのものに基づいてのみ成立するということである。このこと

はわれわれが画を見ているとき、ただ見ているだけであれば、一つの色彩印象は得られるとしても、それ自体がまとまりを持った何物かということは解らない。それ自体において意味を持った、一つの統一的概念で統括されるのは、視覚的要因以外の無数の心理的要因に支えられた分析と総合の結果出来上がったものなのである。但しこの場合写真主義と密接に結びつく「芸術は「仮象」であるという理論」には組しない。この理論によると芸術が仮象的描写によって、普通には現実そのものから得られるのと同じような、まさにそういう観照を心理的に作り出すという解釈になってしまう。しかし芸術は現実の平面とは相触れない平面に生きているものなのである。現実と芸術は同一内容に対する二つの同格の形成化が可能であるという根本的前提に立たねばならない。この場合の仮象は、現実か仮象かと二者択一に捉えられるものではなく、仮象も現実があって初めてありうるものであるから、同じ平面の上に立っているものである。「一定の現実を描写している」といった言い方が、芸術の究極的な行き方を捉えているのではない。それはむしろ芸術の心理的予備条件、つまり芸術家にとっても鑑賞者にとっても必要不可欠な、諸内容の現実性形式を通じて何らかの究極的なものに到達するところの道程を示しているの過ぎないとしている。「芸術は現実に対して直接的関係において対立するものではなく、また現実の表面的仮象を画布に移し置くものでもなく、芸術と自然は、それ自体においては芸術でも自然でもない理念的内容の同一性によって結び合わされているのである」¹⁸⁾ とするのがジンメルを受容の過程なのである。

このことからさらに「観照がその対象について見るものは、その点的な現在でもなく、拡がりをもった過去でもなく、それら両者の流動的統一である」と云えるし、「同様に、この観照は主体に即して言うならば孤立した感性でもなく、孤立した悟性構成でもなく、全く統一的一機能なのである」¹⁹⁾ と云える。「われわれは感性的な「見ること」を精神化することによって、精神的な「見ること」を感性的化するというわけである」²⁰⁾ とも云えるのである。

このことは後に詳しくみることになるが、「生」の問題と深く関係しているのである「見るということも、もともと生の一つの行為・過程なのであるから、生の一般的性格を具有していて、文法的・論理的厳格さの要求するような、過去と現在と未来という厳格な区分はそこでは通用しないのである。生の凝固

した横断面は生の内容を示すに過ぎず、生そのものの機能を示すものではないが、われわれはこのような生の横断面ではなくて、生そのものを知覚する時、われわれはそこにつねに一つの生成を知覚する。生の独自の能力が発揮される場合のみ、換言すれば「今」がその「今」に至るまで続いてきた流れの連続性のうちに観照される場合にのみ、われわれは本当に生を見たことになる²¹⁾。このことは芸術作品の中に作り上げられている生の形式を観るのではなく、その作品の中に描かれているその瞬間まで生き流れてきた生の全体を観るのである。

ジンメルは以上の芸術の鑑賞的行為とも関係して、批評に関しても言及している。

芸術作品に対する純芸術的な批評基準は、一つの個性的法則であり、この法則は外部からでなく芸術的創造そのものの中から生まれ出てきて、ただ芸術創造に固有の理想的必然性として、その芸術作品を評価する役割を果たすのである。しかしこのような必然性には、さらに広い問題が隠されている。ある作品、すでに制作されている造形物に対して、「違ったふうになっていた」かもしれないという考えは、簡単には許されない。非有機的な場合は、絶対に同じか、絶対に同じでないかどちらかであり各相位は完全に均一であるか、あるいは完全に不均一であるかのいずれかである。しかし生命の有るもののみ、同一実体、同一自我の変化ということが可能である。生命のあるものにも変化の可能性はあるが、そこには同じ担い手が生き同じ自我が生きている。変化の中で生命が持続するという有機体の秘密にみちたこの機能は芸術作品に完全に移し伝えられる。従って生命のない作品は改変によっても救いがないが多くの欠点があっても生命ある作品は理想の形象が浮かび上がるのである。これが個性的法則である。我々は何らかの人間の、倫理的行為を人間主体から切り離されたものと見ずに、統一的、連続的な生の流れの脈博として眺める時にのみ「変化」の意味が理解出来るのである。人間のみが別の行為に出ることが出来るわけで、芸術作品についても生の本質とのアナロジーにおいて解決されるのであるとしている。

また前記の批評と関係して、ジンメルは現代の人間が、読み物に対し、芸術作品に対して、しばしば唯一の批判的立場を取っているのを私はひどく残念なことだと思うと述べている。そうして一冊の書物、ひとつの芸術作品からわれ

われは励ましになるものを感謝の心で取り上げ、ほかの個所はただ素通りするようにすればよいのだ。書物、芸術作品と読者、鑑賞者という直接関係以外の理由で必要な場合にすぎ、判事の椅子に座るようにすればよいのだ。何故いつもいつも判断を下さねばならないのか²²⁾としている。

別に芸術の鑑賞の行為と関係して、絵画を飾る行為が考えられる。この点に関してはジンメルのエッセイ「額縁」に関連して、倉橋教授が「絵画社会学素描」において優れた分析をされているのでここではその紹介にとどめたい²³⁾。

以上でジンメルの芸術作品、芸術の制作、鑑賞に関する考えを知ることが出来たが、幸いに彼の考えを要約的に知りうるものとして彼の「日記遺稿―断想」がある。

即ち「芸術は、世界と生に対するわれわれわれの感謝だ、世界と生がわれわれの意識の感覚的把握および精神的把握の形式を創造したあと、それに対して、われわれは、今度はそれらの形式に助けられ、もう一度ひとつの世界のひとつの生を作り出すことによって、世界と生に感謝するのだ」²⁴⁾。まさにジンメルが死の床においてなお研究し続けた芸術に関する見識であり、唄い続けた芸術への賛歌である。

〔4〕芸術に関する科学的接近

ジンメルは「レンブラント」の序の冒頭において芸術作品を学問的に解釈し評価しようと試みる者は、二つの根本的な研究方向のいずれか一方を選びとらなければならないとし、そしてこれら二つの研究方向にとって共通の出発点となるのは芸術の体験であるとしている。彼によれば何故芸術の体験から出発しなければならないかということは、芸術作品がそこに存在し、そしてその作品に接する者に直接語りかけてくれるという自明の事実によるものである。この事実から出発し、その分析の方向は一面においてその芸術作品を芸術の歴史の中に位置付け、その歴史的諸条件を探究する方向であり、他面においてそれは芸術作品から、個々の効果要因を取り出してくる方法である。この場合の効果要因とは形式の弛緩・緊張度、コンポジションの図式、画面空間の利用の仕方、配色、画題の選択などが考えられるている。しかしこの二つの根本的研究では、

芸術創造の秘密も、芸術作品が与える印象も、ともに決して完全には解明されはしないと断言する

ジンメルの考える芸術は、芸術作品がその折々に作り出す全体的な関連を前提にするわけであるから、当然外側からの観察では理解し得ないところである。また芸術作品の運動を問題にするわけであるから、個々の静止瞬間を合成して捉えうるものではない。

従ってそれは瞬間と現在性しか知らない機械論的、元子論的立場とは原理的に異なった種類の接近が必要と考える。このことは当時の芸術に対する科学的考察（それは今日でも引き続き見られるものであるが）では、原理的にジンメルの期待にそえるものではないのである。

ジンメルによれば芸術に対するここ何十年かの芸術学的考察の一つの特徴は、機械論的で自然科学と類似傾向にある。それは芸術作品を個々の契機（筆者注 Moment- 決定的な要因、動因）ヘーゲル弁証法における弁証法的運動における必然的通過段階など）や要素に分解し、これら個々の部分的な法則性や要求から作品を再合成し、解明しようと努力している。これは芸術のための芸術の理論が一種の合理主義に捉えられているということとも関係する。こうした合理主義的な捉え方により、従来芸術が有していたさまざまな文学的、倫理的、宗教的、感覚的な価値との曖昧な混和を解消できたという点でその意義は評価できるけれども、別の弊害を引き起こしたということにも深い関心を示さねばならない。芸術作品の歴史的条件を調べ上げ、その効果的要因を取り出してくる方法であるが、この方法では芸術作品そのもの、あるいはその事実上の精神的意義というものは理解されない。芸術創造の秘密も、芸術作品が与える印象も、ともに決して完全に解明されはしない。なぜなら出来上がっている芸術作品をいろいろな内容的・形式的視点から捉えて、それを個々ばらばらな印象要素に分解してしまうことは可能であるが、しかしそういう諸要素を足し合わせてみても作品が出来上がるというわけでもなければ、理解されるというものでもない。直接に感じ取られるというのが芸術作品の唯一のあり方である以上、このような研究のアプローチは創造的・受容的体験の統一の手前に立ち止まっていることになるのである。その意味ではジンメルにとって芸術は、科学的接近の外に在るものであり、反ないし非社会科学的な傾向を有するものなのであ

る。

それでは彼は芸術に対してどのように接近しようとするのであろうか。彼によれば体験統一のうしろに開けてくるのが、芸術の哲学的考察というもう一つ別の途である。この考察方法は芸術の総体を現存するもの・体験として、すでに直接与えられている個々のものから、究極の精神的意味の数々が横たわっている深部に向かって測鉛を垂下させる方法である。ジンメルはこれを哲学の本質的課題の一つとし、ここに彼の「生」の哲学が展開されるのである。以下において彼の主張するところを聞くことにしよう。

〔5〕芸術の哲学的解明

彼のもう一つの途である芸術の哲学的考察では、有機体を全体性と統一性にもとづいて観察し理解しようとするのである。彼によれば前述の科学的考察による有機体の各要素の観察は、生動する生の形式からそれらが解き放たれている場合に限られてくる。しかし芸術（作品）と生との関係は単純に分離できる性格のものではない。

その点この哲学的解明の方法は、芸術の総体を、現存するもの・体験として、すでに前提としており、これを精神の広大な活動領域の中に、高次の抽象的思考の世界内に、世界史的諸対立の深みの中に位置づけようとするところに特徴がある²⁵⁾。

ここでまずジンメルが芸術と生の関係をどのように理解しているかを知る必要がある。生は世代の系列を通じる連続的な流れであり、その主体は諸個体(Individuum)である。その意味では生は個体として外界から独立した完成体であり、形式としての制限がある。その主体の行為は、事実上様々な制約を受けており、また分業という形式で活動するために、生をまとまった一つの全体として眺めるのはごく稀である。

しかし生そのものは絶え間ない流動の中にあり、制限する形式を突破して前進する。その意味では「生は絶対的連続であり、そのものが統一的であり、あらゆる瞬間において自己を全体として別の形式のうちに表出していくのである。従って各瞬間の生の現存は、そこにおいて主体の生の全体が現実化するところ

の形式と解釈される」²⁶⁾のである。

従って生の総体性はその個々の瞬間の外側にあるのではなく、過去から連続的にその瞬間に至るまでその体内に流れてきた全体に存するものであり、生はこれらの個々のどの瞬間にも全体として現存するとみるのである。生はどの瞬間も全的生であるということ——もっと正確に言うならば、生はいついかなる場合といえども全体として存在する²⁷⁾。このように過去が現在の中に生きていることは、生が精神の段階に達すると初めて完全な純粋さで現れてくる。その場合二つの形式が使用される。即ち第一に概念と形象による客観化。これは発生の瞬間を越えて、そのままの形で無限に多くの後世の人達が再現しうる所有となる。第二に記憶がある。これによって主観的生の過去は現在の生の原因となるのみならず、過去は内容を比較的に変えることなく現在の生の中へ移されるのである²⁸⁾。つまり以前に体験した事柄が、われわれの意識の中で時間的位置に結びつけられて生きるとき、この体験は現実の生の範囲が逆にそこまで延長していくのである。これは未来への態度についても同様のことが言える。ただ単に遠い所に目的を持っているという状況でなく、正に現在の意志——と感情と思惟——が直接に未来の中に生きるときに、生の現在は、生の現在を超越することになる「その意味で生はあらゆる瞬間に自己をのりこえて進もうとし、自己の上へ出て行こうとする生は実体の中へ浸透することによって、実体を内側から動かす」²⁹⁾のである。

生は行為、形成物などなんらかの形式以外には自己をあらわすことができない。しかしこれらの形成物の結晶体は、その瞬間にすでに事象的な独自の意義と堅固さと内的論理を持つ。そして己を形造った生と対立する。なぜならば生は休みなく進む流れであり、全ての形式を越えて流れる。それは生のあらゆる活動の次元に見られる。子供が母親の体内から生まれながら、それを産んだ母親と完全に独立した存在であることと同様である。ここでは生が絶えず流れ続ける、動的なリズムの「より多くの生」(Mehr Leben)であるばかりでなく、それを生み出した主体から切り離され、それ自体で完結した結晶体としての生「生より以上のもの」(Mehr-als-leben)としてある。その時、二つの生が相互に接触して一つのものとなり、創造的な威力となる。そこに「生の超越」(die Transzendenz des Lebens)と云われる自己転換が見られるのである。

芸術は生の一つの部分領域であり、生の流れの外へ出てそこに結晶した対象性が問題になる。従って個々の芸術作品における生の形式がある時は完全に近く、またある時は不完全に行われるということは否定しがたい。これは生が極めて超個性的な意味のものであるだけに一層はっきり現れてくる³⁰⁾。つまり生の流動がそれを堰どめる形式を作り出す。さらに生はその完結した形式の堰を切って氾濫していくのであるが、この完結した形式の美というものが芸術作品の完成度と云われているものに深い関係をもつことになる。ただここにいう完成度ということに問題がある。というのは芸術作品の中にもみごとに完成しているが、しかしわれわれに共感と愛着という深い印象を呼び起こすことのないようなものがある。それはそういう作品の成立した過程がその痕跡をとどめることなく消え去ってしまい、その究極の所産が少しの欠漏もない完結性として残る。それはもはや追体験することが出来ない。その意味では作品は見事に完成していても、人間的不完全さで失敗の可能性を秘した変転常なき生の只中に立っているということが重要なのである。これは形式と生との対立に関連している。生は「完成した形式」に固有なそれ自身においてまとまって完結している存在形態に我慢がならぬのである³¹⁾。

生は、自己の統一を失うことなく自己を超越し、外に向かって自己を放射し、自己の本源的な実存を越えて、いわば自己の周囲に一つの境界を作り上げるのであるが、しかしその統一はつねに本来の中心点に結びつけられたままであって、しかもその一方では他の生の境界と相互に作用し合い、相互に浸透し合い、融合し合う³²⁾のである。同時に生はその活動性、創造性のゆえに、生に討ち勝つもの、生に対して自己の権利を主張するものをたえず生み出すことになる。このことは生が宿命的に、生から独立し、そのことを意味する諸形式（それは文化に相当）のなかにおいてでなければ、自己を実現できないところに、悲劇を生ぜさせるのである。つまりこの生と文化との緊張関係が「文化の悲劇」をもたらすことになるのである。

〔6〕今後の研究課題

以上でジンメルによる芸術と生の問題を芸術作品、芸術的行為に関連する創

造、受容の場において考察した。その後その関係を解明すべく科学的接近とその問題点、ならびに生の哲学の論点について究明した。その結果芸術に関係する行為、ならびにその具体的所産であり、媒体的性格をも有する作品への芸術社会学による接近において、留意すべき問題点がある程度明確化されてきたように思える。

ジンメルによって厳しく批判された、従来の芸術および芸術に関係する諸行為への機械論的、自然科学的接近方法には大要つぎのような問題点が指摘されたことになる。

1) 芸術・及び人間に対する全体的・統一的な視点の欠落

自然科学を中心に科学的な接近方法は、極めて分析的な視点に達するが、こうした分析結果の全体的な統合化が十分になされていない。ジンメルは断想(日記遺稿より)の中で人間によく通じている人は、個人を全体的なまとまりとして直感的に捉える。しかるに心理学にはよく通じていながら、人間に通じていない人が非常にしばしば見受けられると述べている³³⁾。人間の行為、行動を分析するに際して身体的なものと、精神的なものの二元的な分類を行うこと自体に問題がある。この両者は極めて密接な関係にあるわけで、生の観点からも一元的に取り扱わねばならない。このことは当然次の問題にも関係する

2) 芸術・及び人間に対する流動的・連続的な視点の欠落

自然科学を中心に科学的な接近方法は、対象を瞬時的、静止的に捉え、人間、社会、文化といったものを動的には捉えていない。仮に定点観測といった方法が取られたとしてもそれは生きた流れを捉えたことにはならない。対象を流動的に捉えることが、真に連続的な把握と考えるべきである

3) 芸術・及び人間に対する内面的・精神的な視点の欠落

自然科学を中心に科学的な接近方法は、当然外側からの観察ということになるが、芸術・及びそれに関係する人間を考える場合、内面的、精神的な視点こそ重要である。

ある芸術作品が成長し、芽生え成長していく過程など、到底外部観察で理解

しうるものではない 何らかの内面的・精神的な視点が要請される。主観の客観化や、芸術作品という客観的存在を介して制作者の主観を読み取るなどの研究が必要である。

4) 芸術・および人間に関係する感性的・悟性的統一的視点の欠落

自然科学を中心に科学的な接近方法は、合理的、理論的部分に脚光を当て、非合理的、非理論的部分については無視する傾向が見られる。芸術、宗教などの文化、並びに以上に関係した人間の行為については、当然のことながらこの部分も極めて重要である。しかもこれらの部分は先の合理的、理論的部分と完全に分離されるものでなく、この場合も統合的な視点が必要になる

5) 芸術・および人間に関係する個性的・創造的な視点の欠落

芸術の問題を論ずるに際して最も厄介な問題は、人間の個性、並びに創造に関係する問題である ジンメルは「われわれが創造的と呼ぶものにおいてのみ、生は真に自覚される」³⁴⁾ としている。人間の個性そのものが重視され、芸術の創造性が問題にされるようになってから、多くの人々がそのメカニズムの解明に努力してきているが、最も謎とされている部分が多い

その他にも幾つかの問題は考えられるが、優れた社会学者であるジンメルをして、なお芸術、さらには広く文化を論ずるに際して反実証主義的立場な立たせた理由として以上の問題が考えられる。事実ジンメルはその晩年のほとんどを芸術哲学的な研究に費やしている。それは芸術に対する科学的接近の限界を認識し、哲学的な研究にその途を求めた結果とも判断される。確かにジンメルの云うように芸術作品を、その中心ないし統一的視点で眺め、しかも一貫して流れる生のうちに眺めるという視点、及び芸術家が彼等の生の全精力を芸術活動に余すことなく集中し、そのうちに溶け込み、全人格によって包み込んでいる事態を考察することはなかなか至難のことである。

ジンメルは「社会学的美学」で次のように述べている。やや長い引用になるが「あらゆる美的な動機の端初にあるのが均整（シンメトリー）である。事物に理念と意味と調和をもたらすには、まず最初に事物を均整よく形成し、全体の諸部分を互いに調整し、それらを或る中心点を巡って対称的に秩序づけねば

ならない。これによって、単なる自然的な形状の偶然と混沌とに対する人間の形式賦与的な力が、もっとも明白で直接的で迅速な仕方では知覚される。こうして最初の美的な歩みは、無意味な事物の単なる受容を越えて均整に到達し、やがて洗練化と深化とが、不規則的なもの、不均整なものに極めて美的な魅力を再び結びつけるようになる。均整的な形成においては、まず最初に合理主義が明白な形態を獲得する。生一般がなお本能的、感情的、非合理的であるかぎり、生からの美的な解放はそのような合理主義的な形式をとって現れる。悟性と計算と清算がまず生に浸透してしまえば、美的要求はふたたびその反対に逃げ込み、非合理的なものとその外的な形式、つまりは不均整なものを求めるのである」³⁵⁾。以上は作田啓一氏がベルグソンの理論を発展させ、その著「生成の社会学をめざして」において「生成の論理」と「定着の論理」という二つの対比的世界を描き出している考えとある部分で共通している。作田氏によれば、「定着の論理」は、分割、要素化の論理が最もよく当てはまり、その世界として物質界が考えられる。これが科学が対象とするのに最もふさわしい世界であり、物質が精神へと次第に近づくに従って定着の論理は当てはまらなくなる。これに対して「生成の論理」は精神の運動を内部に映す人間の感情と言ったものには当てはまり易いが、逆に物質界には当てはめにくい。ただ氏はこの二つの論理を両極に捉え、その間を連続的系列のパリエーションとする世界を想定されている。つまり図解上では最右端は定着の論理が最も捉えやすい世界とし、左に移るに従って実行度が薄くなり、最左端は生成の論理が最も捉えやすい世界とし右に移るに従って実行度が薄くなると考えられている。しかしそれはあくまでもそれぞれがそれぞれの論理にしたがって理解することが理解しやすいとしているだけのことであって、決して捉えられないとは考えられていない。勿論以上を別の論理で接近することはそれだけ困難さを伴うことになるが、それだけその成果に満足度を高めることにもなる。この考えによれば芸術家が生成の論理に従って無機物を組立てたり、貼り付けたりしてもよいし、社会学者が定着の論理に従って芸術に接近することも可能となる³⁶⁾。いずれにしても今後の問題解明のヒントは、「秘密」の研究者ジンメル自身の論述の中に案外隠されているようでもある。

その意味ではジンメルの「レンブラント」の序の部分での「芸術の経験的考

察方法」は、レンブラントの訳者高橋義孝氏もその「あとがき」において記されているように、美術の歴史的解明と、心理的解明と美的解明の三者を一括して扱う考察方法は、余りにも安易かつ粗雑ということになるであろう³⁷⁾。

現段階においては周知の通り、社会学的方法においても大別して自然科学的実証主義と精神科学的主意主義とがある。後者は社会的行為を意味的に理解するという方法で、つまり行為者によって主観的に付与された行為の意味を明らかにし、その経過と結果において因果的に説明しようとする立場である。また学問には法則定立科学と個別記述科学とがあり、社会学をその中間に位置づけようとする考えもある。また一般化を目指す社会学と、歴史的個体とその変化の因果解明を目指す社会学の二つがある。このほか美学の立場から今道友信編「講座美学3－美学の方法」においては、現象学、解釈学、芸術記号論、分析美学、実験美学、刑而上学的方法、観相学的方法を中心とする社会学的方法、比較美学、構造主義、制作学など種々の接近方法がある³⁸⁾。とくに現象学は美学のみならず社会学においても、シュッツの「音楽の共同性－社会関係の研究」³⁹⁾ などがあり、最近の研究では倉橋教授の「現象学的社会学的試論——絵画社会学を中心として」⁴⁰⁾ などがある。また社会学における感情面、感性面の研究もいくつか見られる⁴¹⁾。しかしこうした諸研究もまだほとんど緒についたところである。高橋氏は先の「あとがき」で、文学における文献学の有効性について記されている⁴²⁾ が、絵画などの造形芸術や、音楽などを含めて芸術家の手記、エッセイ、評論などの分析も有効ではないかと考えられる。それは原始的であり、記述的資料としてその科学性に満足しえない研究者も多いと思われるが、芸術に直接関係する人達の言説を尊重し、その言説を通して解明して行く方法が有効ではないかと考えるのである。幸い多くの芸術家が制作に関係する優れた言説を残している。もちろん芸術家にとっても非言語的な表現形式として芸術を言語で語らなければならないという制約は同様に見られる。また芸術の制作、受容における自己の心理過程、行為などをある程度分析的に語らねばならない。しかしそれはなによりも体験に基づくことと云うことに意味があり、芸術家が己の体験的な過程を、自らの意思で進んで言語に表現しているわけであるから、より直接的で、質の高い分析を期待できるのではと考える。もちろんこうした記述的資料のみでなく、他の科学的、さらには哲学的研究をも合わ

せて活用することが必要であることは云うまでもない。そこには日常知と科学知との融合が求められるのである。21世紀を直前にして、複雑な山並みは多様なルートを開発しているが、決定的なルートがまだ解明されていないの現状である。

[引用文献]

(以下著作集とは ジンメル著作集 白水社刊 1994年)

註

- | | | | | | |
|-------------|----------|------------|----------|-------|-------|
| 1) 著作集11 | 土肥美夫他訳 | 芸術作品の合法則性 | 236～252頁 | | |
| 2) 3 | 居安正一訳 | 貨幣の哲学(総合篇) | 285頁 | 〃 | |
| 3) 11 | 土肥美夫他訳 | 自然主義の問題 | 290～291頁 | | |
| 4) 11 | 土肥美夫他訳 | 自然主義の問題 | 312～315頁 | | |
| 5) 芸術哲学 | 斎藤栄治訳 | 額縁 | 56頁 | 岩波書店 | 1995年 |
| 6) 生の哲学 | 道家忠道訳 | | 82頁 | 筑摩書房 | 1944年 |
| 7) 〃 | 〃 | | 88頁 | 〃 | 〃 |
| 8) 〃 | 〃 | | 83頁 | 〃 | 〃 |
| 9) C・G・ユング著 | 現代人のたましい | 高橋義孝他訳 | 72頁 | 日本教文社 | 1973年 |
| 10) レンブラント | 高橋義孝訳 | | 39頁 | 岩波書店 | 1974年 |
| 11) 〃 | 〃 | | 40頁 | 〃 | 〃 |
| 12) 〃 | 〃 | | 43頁 | 〃 | 〃 |
| 13) 〃 | 〃 | | 58頁 | 〃 | 〃 |
| 14) 〃 | 〃 | | 59頁 | 〃 | 〃 |
| 15) 著作集11 | 土肥美夫他訳 | 芸術作品の合法則性 | 240頁 | | |

16)	レンブラント	高橋義孝訳	21頁	岩波書店	1974年
17)	"	"	207頁	"	"
18)	"	"	218頁	"	"
19)	"	"	52頁	"	"
20)	"	"	45頁	"	"
21)	"	"	49頁	"	"
22)	著作集11	土肥美夫他訳 断想	51頁		
23)	倉橋重史著	絵画社会学素描	89頁	晃洋書房	
24)	著作集11	土肥美夫他訳 断想	26頁		
25)	レンブラント	高橋義孝訳	序	岩波書店	
26)	"	"	2～3頁	"	"
27)	"	"	74頁	"	"
28)	生の哲学	道家忠道訳	13頁	"	"
29)	レンブラント	高橋義孝訳	82頁	"	"
30)	"	"	237頁	"	
31)	"	"	122～124頁	"	
32)	"	"	65頁	"	"
33)	著作集11	土肥美夫他訳 断想	58頁		
34)	"	" "	47頁		
35)	著作集12	酒田健一他訳 社会学的美学	239頁		
36)	生成の社会学をめざして	作田啓一著	28～33頁	有斐閣	1993年
37)	訳者あとがき	高橋義孝 レンブラント	243頁	岩波書店	1974年
38)	講座美学3－美学の方法	今道友信編		東京大学出版会	1984年
39)	シュッツ著	現象学的社会学の応用 中野卓監修		御茶の水書院	1982年
40)	現象学的社会学試論	倉橋重史 仏教大学	社会学部論集29号		1996年
41)	感情の社会学	岡原正幸他		世界思想社	1996年
	感性について	倉橋重史	仏大社会学23号		1998年
42)	訳者あとがき	高橋義孝 レンブラント	243頁	岩波書店	1974年

(おおつかはるお 仏教大学大学院社会学研究科博士課程)

On the concept of Art and Life (Leben) in Georg Simmel

Haruo Otsuka

Georg Simmel was professor of sociology and philosophy in Germany. Apart from sociological research, he wrote extensively on various problems of art and artistic behavior. In his study of aesthetics he focused on the relation of art with life as a whole. As such, his research is non-sociological. His approach in this study of art is holistic and synthetical, expressing its dynamic character and its continuity, revealing sharp critical points with respect to the scientific method as well as many messages for the sociology of art. In this paper I will explore his views on the matter and the points that may be important for future research.